

Los sonidos híbridos de la música *manguebeat* en un contexto de transculturación

Rejane Markman¹

Resumen

Este artículo surge de un estudio sobre la música *manguebeat*, una manifestación cultural que surgió, en los años 90, en la ciudad de Recife (Pernambuco, Brasil) y que con su originalidad cambió el perfil de la música local al mezclar elementos de la cultura popular con contenidos del pop internacional. Deseamos con este texto presentar un producto cultural que es un ejemplo del hibridismo que la transculturación ha producido en las culturas latinoamericanas, pero no en un sentido de mayor dependencia, sino como una apropiación renovada que representa algo que viene a realzar y a renovar las tradicionales formas culturales locales.

Abstract

This paper stems from a study of Manguebeat music, a cultural manifestation that appeared in the 1990s in the city of Recife (Pernambuco, Brazil). Its originality changed the profile of local music by mixing elements of popular culture with contents of international pop music. The paper intends to present a cultural product that exemplifies the hybridism resulting from transculturation in Latin American cultures, not in the sense of accentuated dependency but as a reissued appropriation that heightens and renews traditional and local cultural forms.

Palabras clave: transculturación, cultura popular, música, globalización, Brasil.

¹ Doctora en Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona, profesora de Periodismo y de Metodología Científica de la Universidad Salgado de Oliveira –UNIVERSO.

El objetivo principal del presente texto es hacer conocer y describir algunos de los elementos que forman parte del fenómeno de la música *manguebeat*, una manifestación artística que surge en un escenario urbano local y en la que se relacionan elementos globales de la cultura occidental (del *pop* en términos musicales), con formas más tradicionales de la cultura popular de Recife.

La convivencia de productos culturales tan diferenciados como el *pop* y la cultura popular local es la característica híbrida que más se destaca de este producto cultural. Se trata, por lo demás, de una música que sufre, hoy en día, la oposición de los sectores más tradicionales de la cultura de Pernambuco, quienes la ven como una degradación de las formas populares de su propia cultura.

Esta música surgió en Recife, principal ciudad de la provincia de Pernambuco (nordeste del Brasil), en los años noventa como parte de un movimiento cultural que, además de iniciar un ciclo innovador en la música popular brasileña a escala nacional, repercutió —como si se tratara de una contracultura— en los jóvenes. Pero sobre todo contribuyó a la renovación del escenario musical y cultural local.

Entre las muchas mezclas surgidas en el espacio de transculturación que emergió con la globalización, se destacan las combinaciones de formas musicales regionales con componentes pop asociados a la cultura global. La música *manguebeat* es un buen ejemplo de ello. Se trata de una música que no quiere ser una mera imitación, sino una apropiación renovada del *pop*, una forma musical nueva y original que no compromete la presencia de los elementos culturales extraídos de sus raíces.

El movimiento *manguebeat*

La música que terminaría por conocerse como *manguebeat* nació en un momento en que la música brasileña presentaba una crisis cultural a causa de la excesiva comercialización que las empresas discográficas procuraban imprimir a sus productos. Los grandes éxitos del mercado eran unas producciones ligeras, con dudosa calidad técnica y artística, que las radios transmitían a lo largo del día; músicas con letras de muy escasa coherencia lógica y gramatical, irreverentes hasta rallar la pornografía.

En este contexto surge el movimiento *mangue*, liderado por Chico Science. Los parámetros que justifican su creación están contenidos en el “Manifiesto Manguê I”, donde se propone el rescate de la cultura pernambucana a través de la promoción de los símbolos de su cultura popular, “injertando energía a la escena cultural recifense”.

Con la divulgación, a principios de los noventa, del primer disco compacto de la banda *Chico Science & Nação Zumbi*, la nueva música obtuvo una gran repercusión entre la juventud recifense y brasileña, lo que se vio reflejado en su influencia dentro de la música nacional, en el arte y, sobre todo, en las actitudes y conductas juveniles. Esta última característica confiere al movimiento la apariencia de una subcultura con rasgos vanguardistas, ya que divulga un estilo de vida peculiar,

disociado ya de los patrones de una sociedad tradicional como la pernambucana y provocando gran agitación en la cultura local.

Es cierto que la música brasileña es rica en diversidad de sonidos y ritmos y en originalidad. En ella están presentes géneros musicales nativos mezclados con otros de procedencia exógena, produciéndose una síntesis curiosa e infrecuente que está renovando constantemente sus estructuras culturales y hace del hibridismo algo común. En el ámbito nordestino, la música *manguebeat* es un modelo de esta presencia internacional y el uso de algunas de sus expresiones representan una apropiación renovada que deriva en una nueva forma musical que no compromete su originalidad.

La historia del movimiento se inicia en el año 1991. Francisco de Assis França (Chico Science), conducido por Gilmar “Bola Oito” –un colega de trabajo en Emprel (Empresa de Informática del Ayuntamiento de Recife) y quien después sería uno de los músicos de la banda *Nação Zumbi*–, conoce al grupo de cultura afro “Lamento Negro”. Este grupo, especialista en *samba reggae*, desarrolla un trabajo de educación popular en el “Centro de Apoyo a la Comunidad Carente Darué Malungo”, en el barrio periférico de Chão de Estrelas. Chico queda impresionado con la energía que emana de la música del grupo y empieza a hacer experimentos con una nueva mezcla que une ritmos regionales (como el *maracatu*, el *côco de roda* o el *caboclinhos*), con los ritmos de la llamada *black music* internacional.

El grupo expone sus ideas en el “Manifiesto I”, su primer documento, y muestra su interés por descollar, con su creatividad y su musicalidad, dentro de la diversidad cultural de Pernambuco y, a partir de su pluralidad de ritmos y de formas musicales, divulgar la cultura popular pernambucana en todo el país (y en el mundo). La intención es llevar a la juventud local y brasileña a consumir los ritmos de la cultura popular pernambucana, convirtiéndola en parte de la cultura de masas:

¡Emergencia! Un choque rápido o Recife fallece de infarto. No es necesario ser médico para saber que la manera más sencilla de parar el corazón de una persona es obstruir sus venas. El modo más rápido, también, de vaciar el alma de una ciudad como Recife es matar sus ríos y enterrar sus estuarios. ¿Cómo se hace para devolver, deslobotizar, recargar las baterías de la ciudad? Es muy sencillo: es suficiente inyectar un poco de energía en la llama y estimular los restos de fertilidad de las venas de Recife.²

Con este lenguaje alegórico que asocia el estancamiento cultural de la ciudad con su situación física y biológica, caracterizada por los manglares, los *mangueboys* (como se hacían llamar) muestran que su propuesta no se limita al lanzamiento de un nuevo estilo musical, sino que encierra, quizás de forma inconsciente, una concepción política y filosófica.

² “Manifiesto I” del Movimiento *Manguebeat*, escrito por Fred Zero 4 y Renato Lins [Renato L], distribuido a la prensa en 1991.

En entrevistas realizadas para nuestro estudio, los jóvenes que, junto a Chico Science, participaron en la formación del movimiento (Jorge du Peixe, Fred Zero 4 y Renato L.), afirman de forma unánime que nunca tuvieron la intención de generar un movimiento estructurado y con un cuerpo de ideas. Renato L. comenta en 1999: “Nosotros no teníamos la pretensión, en esa época, de crear algo cercano a un movimiento (...) el grupo pionero estaba compuesto por artistas plásticos, periodistas y músicos que de una forma u otra deseaban canalizar su creatividad para alguna cosa”.

Fred Zero 4 afirma que al comienzo predominaba una visión lúdica: la organización de la propuesta soñaba, como una forma de diversión, en crear un espacio para hacer música. En verdad, los jóvenes músicos no tenían un lugar donde producir sus sonidos pop, muy diferentes de la música tradicional que producían otros artistas pernambucanos consagrados, como Alceu Valença (el músico más conocido a nivel nacional) o los artistas de la música Armorial³. Tuvieron entonces que promover la unión de todos aquellos a quienes les gustaba el sonido moderno y psicodélico del punk-rock o de otras formas de pop internacional, y que convertían en la base de sus propias composiciones. Lo que les interesaba era “disfrutar el tipo de sonido que nosotros deseábamos y para ello tuvimos que inventar el lugar. Para poder participar en algún evento, teníamos que organizar una banda y tocar, pues aquí no había espacio (...) El movimiento fue como una forma de resistencia: tú cambias el lugar o tú cambias de lugar. ¡Decidimos hacer lo que nos dio la gana!”⁴.

Sin embargo, creada con cierta informalidad, la principal propuesta del movimiento *mangue* era la de concebir un escenario, es decir, crear un espacio para que se desarrollasen variadas formas musicales que caracterizaran un contorno cultural específico —el de la cultura pernambucana— y que expresara un nuevo estilo de vida. El *manguebeat*, como manifestación de música joven, tendría la fuerza para influir socialmente, como antes lo hicieran el punk, el hip-hop o el funk en otros ambientes urbanos de la sociedad brasileña (Yúdice, 1997; Vianna, 1997).

La divulgación de la nueva música se originó, de forma espontánea, en una de las muchas noches en las que se reunían los amigos para beber una cerveza en uno de los bares frecuentados por los jóvenes bohemios e intelectuales alternativos recifenses. Fue este grupo de jóvenes el que lo divulgó y ayudó a ampliar la perspectiva musical naciente, que restauraba el decadente prestigio del ambiente cultural local. Renato L., periodista y uno de los personajes de esta historia, relata cómo ocurrió todo:

³ Movimiento artístico iniciado en los años 50 cuya figura principal es el dramaturgo Ariano Suassuna. Este movimiento no admite que se mezclen elementos exógenos con los de la cultura popular.

⁴ Parte de la entrevista concedida a la autora, en abril de 2000.

La primera vez que se habló de *mangue* en este contexto cultural, fue a través de Chico. Estaba con algunos amigos en un bar, el Cantinho das Graças, un bar que está en el barrio de las Graças. Chico llegó y dijo que había hecho una jam session con *Nação Zumbi* y el grupo *Lamento Negro*, un grupo de samba reggae, y había mezclado el golpe de la batería del Hip-hop con un sonido que sacó de la percusión –la caja– del samba reggae, usada como si fuera un bombo y que bautizó con el nombre de *mangue*.

El germen de esta historia que cambiaría la cara de la música local fue divulgado en un show –considerado histórico– en el Espaço Oásis, el día 14 de junio de 1991, en la ciudad de Olinda. El evento fue anunciado como “Sonidos negros en el Espaço Oásis” por el Jornal do Commercio del 1º de junio de 1991 (Teles, 2000). Esa misma noche, el grupo internacional Ira, que tenía una presentación en el Teatro Guararapes de Recife, se desplazó al espacio Oasis, subió al escenario e improvisó con los *manguboys*.

Según el mismo cronista J. Teles (1997), la formación de *Chico Science* y *Nação Zumbi* “fue como si un remolino atrapase a los que hacemos, de un modo u otro, la cultura actual pernambucana y nos condujese a mares nunca antes navegados, en un *browser* incrementado de última generación”. Este grupo⁵, líder de la música *mangubeat*, estaría compuesto por Chico (vocalista), Lúcio (guitarra), Alexandre Dengue (bajo) y Vinicius (batería), además de Jorge du Peixe quien, tras la muerte prematura de Chico, lideraría al grupo. “La idea del grupo era re-trabajar el rock de los años sesenta, pero pensando en incorporar elementos del soul, funk y hip-hop” (Teles, 1997: 8).

La nueva música fue inicialmente llamada *mangue bit*, en alusión a la mezcla contemporánea de culturas locales y globales, representadas, entre otras cosas, por los símbolos de la tecnología informática. La prensa no entendió el simbolismo, confundió la grafía y bautizó a la nueva música como *mangue beat* o *mangubeat* en alusión a la *beat generation* que había inspirado toda la rebeldía y los cambios de costumbres de la juventud norteamericana de mediados del siglo XX.

Esta banda, junto a *Mundo Livre S.A.* (liderada por Fred Zero4), empezó sus presentaciones en locales como Arte Viva y el bar Soparia, localizado en el barrio bohemio de Recife, un sitio de encuentro de la juventud al final de noche. En poco tiempo se organizan numerosas bandas y reproducen la propuesta musical del movimiento: *Via Sat*, *Neutrons e Neurônios*, *Eddie*, *Mestre Ambrósio*, *Faces do Suburbio* y *Comadre Florzinha*, ésta última compuesta por mujeres.

La efervescencia cultural que explota en la ciudad y la aceptación del público joven facilitó la organización en 1993 de la primera edición de un festival (*Abril Pro Rock*) posteriormente muy conocido en la escena brasileña, que terminaría

⁵ El grupo se llamaba anteriormente *Louстал* (en homenaje al caricaturista francés Jacques de Louстал). *Nação* es, en *maracatu*, una referencia a los orígenes de los esclavos: la nación africana; *Zumbi* remite a Zumbi, el líder de los esclavos rebeldes que creó el Quilombo de los Palmares, en Pernambuco.

atrayendo tanto a bandas de otras ciudades y regiones como a empresas discográficas. En el año 1994, los representantes de Sony Music van a Recife para conocer la música de *Chico Science & Nação Zumbi* en el bar Som das Águas. Cuando terminan, invitan al grupo a clausurar la convención anual de la discográfica, antes incluso de grabar su primer disco compacto (titulado “Da lama ao caos” y que les abrió las puertas del mercado musical brasileño). Junto a *Mundo Livre S.A.* empiezan a tocar en Rio de Janeiro y São Paulo (Teles, 1997).

La fama de la música *Manguebeat* se catapultó meteóricamente: en poco tiempo logró el reconocimiento del público y penetró en el cerrado bunker de la industria cultural nacional e internacional, representado por las multinacionales discográficas. Fue la prensa nacional, curiosamente, más que la local, la que descubrió la novedad musical y dedicó largo espacio a explicar el fenómeno *mangue* y a documentar su éxito nacional y internacional⁶.

Después del lanzamiento del primer disco se inicia la fase internacional del representante máximo de la música *manguebeat*. Invirtiendo recursos propios, y con la financiación del Gobierno de Pernambuco y de la discográfica, la música *mangue* llega a Europa producida por el empresario Paulo André Pires. La gira artística, llamada “From Mud to Chaos” (traducción del título del CD, “Da lama ao Caos”), es todo un éxito y el disco aparece, de febrero a marzo de 1995, en los programas de *world music*, en Suiza, Bélgica y Alemania, siendo uno de los más oídos en las radios. Posteriormente, conquistan mercados en EE.UU. y Japón (Teles, 2000).

En esta primera gira europea, *Chico Science & Nação Zumbi* se presenta en Ámsterdam, París y Berlín, y participa en el Festival de Montreux junto a ídolos ya consagrados, como la banda *Specials*. En su segunda gira, en 1996, va a EE.UU. para participar en el Summer Stage Festival celebrado en el Central Park de Nueva York, y tocan con artistas brasileños famosos como Gilberto Gil. Este cantante se queda fascinado con la música del joven grupo y, para el festival Abril Pro Rock de ese mismo año, consigue hacer un hueco en su agenda para presentarse junto a

⁶ Ver *Revista Bizz*, “Da lama para a fama. Recife inventa o mangue-beat” (marzo de 1993: 63); B. Neto, “A antropofagia musical das duas gerações de Olinda”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (29.05.1994); P. Reis, “O som que veio do Nordeste”, *Revista Programa do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (15.04.1994, p. 5); A.C. Giron, “Chico Science envenena o maracatu”, *Folha de São Paulo*, São Paulo (31.03.1994, p. B7); P. Paniago, “Chico Science y Nação Zumbi emergem do mangue”, *Jornal de Brasília*, Brasília (13.04.1994, p. 4).

⁷ El *jungle* es un tipo de música para bailar creada en Inglaterra. La música mezcla los ritmos quebrados y acelerados del *hip-hop*, con la velocidad del *hardcore*, *samples* y las líneas de bajo del *reggae*. Es una de las innovaciones de la música *tecno* que nace en los guetos de Londres, en 1992/93, y poco después entra en el circuito comercial captando a muchos adeptos en Europa. El nombre viene de un MC (Maestro de Ceremonia) de Jamaica, que identificaba a los que frecuentaban los Tivoli Gardens de Jamaica como *junglist* (selváticos). El primer disco que utilizó el término fue *Jungle Tecno*, del sello Ibiza Rave, y la primera canción de éxito fue *On a ragga tip* (1993) del grupo SL2. El término es sinónimo de *drum 'n' bass*, con ritmos de batería pesados sobre una línea de bajo, siempre sincopados. Es una música *tecno* más melodiosa. También se le llama Metro (Palomino, 1999).

ellos. Durante la gira norteamericana, el grupo tuvo buena acogida por parte de la prensa local. Un ejemplo de ello fue el artículo que la revista norteamericana *Spin* dedicó al grupo, en el que comenta que “Coco Dube”, una pista del CD “Da lama ao caos”, representaba todo lo que la música *jungle* deseaba ser y no conseguía⁷.

El segundo disco, “Afrociberdelia”, se hizo con todo cuidado por la discográfica y obtuvo una acogida muy positiva entre la crítica nacional e internacional. Las canciones eran una mezcla de sonidos nativos, en los que predominaban los tambores del maracatu, con el sonido universal del pop contemporáneo. En aquella época Chico Science, en entrevista por teléfono al periódico *Jornal do Commercio* (31.03.1996), afirma que

el disco es un relectura de la samba que muestra la posibilidad de expansión de la música brasileña, utilizando las influencias externas. Nosotros revisitamos la samba, una forma musical africana que se ha cristalizado en Brasil, en una concepción más amplia: hicimos samba de *maracatu*, de *caboclinhos*, de *cavalo-marinho*, del morro, del *bumba-meu-boi*, juntando elementos árabes, holandeses, españoles, de toda la mezcla brasileña. En el disco compacto hay ese groove, una parte más melódica”.⁸

Uno de los aspectos que definen al *mangubeat* como un movimiento cultural pionero es el hecho de que, como iniciativa precursora de los años noventa, de soporte más contemporáneo y surgido en la escena musical nacional, nació fuera de los polos tradicionales de la industria cultural brasileña, representado por el eje Rio–São Paulo, a donde se trasladan los artistas de todas las regiones en busca del éxito en los medios de comunicación y del reconocimiento público. El monopolio mantenido por las dos ciudades en el campo de la divulgación y de la promoción cultural, reproduce la situación de desigualdad económica y de diferenciación en el prestigio político y social que mantienen sobre los otros centros del país.

Lo que realmente convirtió a esta iniciativa en un movimiento, además de la audacia de su música, fue la asimilación de la temática *mangue* en las artes plásticas, en la moda, en la poesía y en el cine, generando un estilo de vida característico en el que sobresalían posturas e interpretaciones de lo cotidiano inéditas para los cánones locales.

⁸ *Bumba-meu-boi* es una manifestación del folclore nordestino que cuenta la historia de un buey que se enamora de una chica y se encuentra con la oposición de su padre; la historia es cantada y bailada, y los personajes están caracterizados como animales; en Pernambuco, los grupos de *bumba-meu-boi* aparecen durante la fiesta de Carnaval. *Caboclinhos* es una manifestación de la cultura popular local que tienen su presencia más destacada en el Carnaval y que es una representación de los indígenas nativos que poblaban Brasil antes de la llegada de los portugueses. *Cavalo marinho* es un auto de Navidad, una danza que recuerda a los viajeros de los mares, introducida por los colonizadores portugueses. *Maracatu* es uno de los ritmos más importantes de Pernambuco y su origen se remonta a la esclavitud; en el Carnaval, los grupos desfilan en un cortejo compuesto de figuras reales y símbolos de la cultura afro-brasileña; hay dos versiones: el *Maracatu de baque solto* (suelto) que es originario de la zona rural y el *Maracatu de baque virado*, que es la versión urbana.

Entre las producciones de cine locales que forman parte del movimiento manguê, destacamos el largometraje, lanzado en 1997, “O baile perfumado”, de los directores Lírío Ferreira y Paulo Caldas, en el que se utiliza una canción de Chico Science que es clave en la película. Aunque no escapa de los estereotipos escénicos de las lecturas visuales del Nordeste, la película revela una nueva propuesta: “la secuencia inicial con la cámara sobrevolando el desfiladero del río São Francisco, con la música de Chico Science de fondo, no es el cliché de los *mandacarus* y *xiquexiques*⁹ acompañados por una embolada, aunque como propuesta escénica, las intenciones son las mismas” (Figueiroa, 1999: 65).

Otro ejemplo más actual de lenguaje cinematográfico basado en la propuesta manguê es el cortometraje “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas”, de Paulo Caldas y Marcelo Luna, premiado como mejor corto en el Festival de Cine de Recife (2000) y muy bien aceptado en el circuito de festivales europeos. La película narra la historia verídica de dos chicos que nacen en la miseria de las chabolas y, sin embargo, tienen destinos distintos: uno encuentra en la música la forma de orientar sus emociones y de protestar contra la realidad, y el otro se decanta por el crimen. La música central del corto, un rap con la temática del guión, es de Garnizé, uno de los chicos que inspiró la historia y quien es actualmente un profesional consagrado¹⁰.

Otro aspecto significativo en la música *Manguêbeat* es su eclecticismo, ya que alenta la convivencia de bandas que producen distintos estilos musicales, pero mantienen entre sí una característica común: la de destacar la cultura popular local. La pionera, *Chico Science & Nação Zumbi*, inicia la nueva onda al trabajar con “la mezcla de maracatu, coco, samba de roda, ciranda, embolada, caboclinho, funk, soul, guitarra y psicodelia” (Teles, 1997: 9). Chico Science, en una entrevista concedida a los periodistas M. Pereira y J. Telles y publicada en el *Jornal do Commercio* el 15 de junio de 1993 (p. 3), confirma su deseo de realizar la fusión de ritmos para producir un efecto diferente del tradicional e insertarse en la contemporaneidad:

Desde los tiempos de la banda Loustal tenía la idea de mezclar los ritmos regionales, como la ciranda y el maracatu, con el rap y el funk. En el primer show que realizamos sólo estaban los amigos. Les gustó el resultado de la tentativa y nos incentivaron a perfeccionarlo, porque el nuevo sonido, decían, iba a tener éxito entre el público.

Entre la diversidad de los productos de estas bandas, los grupos musicales *Mestre Ambrósio* y *Cascabulho* hacían, por ejemplo, un sonido en el que estaban

⁹ Vegetación semejante a cactus, muy característica de la región, y que en época de sequía sirve de alimento para el ganado.

¹⁰ Ver el reportaje sobre Garnizé en la revista *Manguenius*, “Garnizé –o batera-educadordo Faces do Suburbio”, Ano I, nº 2, abril, 2000, p.15-17.

presentes las raíces folclóricas; se trataba de un estilo denominado “forró pie de calzada”, por ser un grupo urbano, alegoría del “forró pie de sierra” típico de las fiestas del interior. El grupo *Eddie* hacía rock con mambo y samba; el grupo *Sheik Tosado* unía hard-rock para cantar versos repletos de referencias al folclore pernambucano. La banda *Devotos*, una de las pioneras, hacía un hard-rock más radical, al igual que el recién formado grupo llamado *Matalanamão*¹¹.

La figura metafórica del manglar fue rescatada de la obra de Josué de Castro, autor de Pernambuco cuya obra tiene alcance internacional, quien estudió la relación entre las peculiaridades ambientales de Recife y las condiciones sociales de la población más pobre que garantizaría su supervivencia con la fertilidad del manglar.

La ciudad de Recife: la escena física y la metáfora del manglar

En las canciones, las alusiones al mangle muestran la importancia que atribuyen a la que denominan de “la escena física”. Ellas dan origen a la *metáfora del manglar*, representación simbólica que constituye la principal referencia para la configuración de una “escena cultural” que muestra al mundo una imagen inédita de la cultura local.

Recife es la capital del Estado, la unidad política que a su vez es parte de la Federación brasileña que forma, junto con otras nueve unidades, la región Nordeste. Implantada sobre amplias zonas de manglares que revisten la planicie costera, la ciudad está atravesada por el estuario de tres grandes ríos (Capibaribe, Beberibe y Jaboatão) que la convierten casi en un archipiélago unido por numerosos puentes, por lo que recibe el apodo de la Venecia Brasileña.

Al comienzo de la colonización portuguesa, Pernambuco fue el polo de desarrollo de una de las capitanías que más prosperaron gracias al cultivo de la caña de azúcar. La urbanización de su entorno y los monumentos y puentes que hasta hoy cruzan sus ríos fueron realizados entre 1637 y 1644, cuando estuvo bajo el dominio holandés. En el siglo pasado, y hasta los años sesenta, Recife era considerada, tras São Paulo y Rio de Janeiro, la tercera ciudad brasileña, un centro cultural con prestigio económico, así como el polo catalizador de la región Nordeste al atraer a las poblaciones de las provincias situadas a su alrededor.

En los decenios de los años cincuenta y los sesenta, Pernambuco fue escenario de una intensa actividad política y cultural. En relación con la música, en los años cincuentas funcionaban en la ciudad, las importantes Radio Clube y Radio Jornal do Commercio. Ésta última era considerada el núcleo más potente de una cadena integradora de la cual hacían parte varias emisoras del interior de la provincia. La radio era uno de los componentes de un verdadero sistema de comunicación que

¹¹ También se han reproducido en Recife los grupos de hard-rock, principalmente en el barrio de los suburbios de Alto José do Pinho; ver M. Assumpção, “Cena *hardcore* arma grande festival”, en Diario de Pernambuco (31.03.2001, p. D2); J. Valladares, “Punk Rock de cara lavada”, *Alto Retrato*, periódico Experimental del Curso de Comunicación de UNICAP, Año 1, n° 1, Recife, p. 4.

incluía dos periódicos diarios (Jornal do Commercio y Diario da Noite) y la TV Jornal do Commercio.

Sin embargo, hay que recalcar que la región nunca consiguió ser un polo hegemónico de industrialización. Los intereses económicos de las elites agrarias la redujeron a la condición de productor agrícola y de mercado consumidor dependiente de los productos manufacturados en São Paulo y en otros centros industrializados de la región Centro-sur. A las elites regionales no les interesaba el desarrollo industrial del Nordeste, pues asumían que con el progreso productivo vendrían cambios en la educación del pueblo y el despertar de la conciencia popular. Así, las diferencias económicas entre los centros desarrollados del país y el Nordeste definían ciertas desigualdades políticas, lo que agravaba las históricas desventajas en el ámbito de las inversiones de capital público para la infraestructura.

El retraso político y económico de la ciudad se agravó con la ascensión, en 1964, del Gobierno autoritario militar en Brasil, manipulado por las elites económicas. Se inicia así la fase de decadencia económica de Recife. En la última década del siglo, una investigación del Programa de las Naciones Unidas (1991) concluyó que Recife era la cuarta peor ciudad del mundo en calidad de vida¹². La fragilidad de las condiciones económicas se reflejaba en la disminución de inversiones en el área de cultura. Esto restringía el consumo de productos culturales locales, ya que no tenían cómo competir con iniciativas culturales exógenas, ofrecidas a la población por la cultura de masas a través de diferentes vías: discos, vídeoclips de televisión y películas.

Durante dos largas décadas, el escenario recifense se mantuvo en un profundo marasmo, sin producir nada destacable. Sin duda la creatividad local continuaba germinando, principalmente entre los jóvenes. Éstos insistían en abrir una ranura, una pequeña apertura en la coraza de la estructura conservadora de la sociedad local, alejándose de la música nordestina tradicional (*sertaneja*, *forró*, *baião*, etc.). Este estilo utilizaba temas que reflejaban las condiciones de la región, la migración de los nordestinos expulsados de su hábitat por causa de la sequía y la naturaleza exuberante. En la década de los setenta el escenario pop local se alimentaba de los sonidos del heavy metal, del punk-rock y del hip-hop, músicas producidas por un reducido grupo de jóvenes que ocupaban casi un gueto en la ciudad.

El movimiento *manguebeat* reconoció entonces la difícil realidad que paralizaba la cultura popular de Recife y propuso entonces el rescate de la cultura nativa, de sus ritmos y de sus símbolos, para revelar al resto de la nación el universo mágico potencial y la riqueza de la cultura pernambucana, pero con una indumentaria

¹² “Recife: 4 pior cidade do mundo” (*Diário de Pernambuco*, 03.05.1999, p. A5). Estadísticas de 1998 divulgadas por el mismo Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo revelan una mejora en los niveles brasileños respecto de los índices divulgados en 1991, pasando en el ranking mundial de la posición 78 a la 74 (“Banco Mundial advierte sobre pobreza do país”, *Diário de Pernambuco*, 14.04.2000, p. A8; 30.06.2000, p. A6).

nueva. La alegoría del mangu, asociada a la propuesta de identificación con lo popular, articula con transparencia la realidad local y hace de puente entre el contexto físico y el cultural, elementos considerados indivisibles en la visualización de la ciudad de Recife.

El ya citado Josué de Castro, un sociólogo, hace a mediados de los años sesenta un análisis de la alimentación humana del Nordeste y observa que, dadas las condiciones geográficas y físicas, los manglares representan una forma básica de saciar el hambre por parte de los sectores más pobres. Enfatiza la cadena de la reproducción de la vida de ese ser humano miserable que mora en los manglares y que se nutre del cangrejo, el producto de la lama del mangle, convirtiéndose él también en un producto de este ambiente físico: un “hombre-cangrejo”, un “cangrejo con cerebro” (Castro, 1965). La visión que tiene el autor de la ciudad mezcla realismo y poesía para dar cuenta de la fealdad de la miseria. Compara los *mocambos* de Recife con una “senzala remaneciente, fraccionada en torno de las casas grandes de la Venecia brasileña”¹³. La ciudad de los ríos y de los puentes, de los antiguos palacios que hoy abrigan a la decadente aristocracia del azúcar, es también la urbe de “los mocambos, de las chozas, de los *casebres*”¹⁴ (...), que son construidos en la lama de los mangles. El manglar es un paraíso para los hambrientos, paraíso de los *cangrejos*, dádiva de la lama negra de la marea” (Castro, 1967: 15-16).

Cuarenta años después de que Castro escribiera sus libros, aún siguen allí esos lugares, verdaderas ciudades construidas sobre las aguas de los ríos y de la lama que la marea deja cuando bajan las aguas. Sitios inhóspitos e infrahumanos ya que, en la carrera por la supervivencia, las personas deben disputar el espacio con las ratas, los mosquitos, los buitres y los *cangrejos*. La presencia de estos crustáceos, sin embargo, es una solución para atenuar la miseria cotidiana de los moradores de los *palafitos*.

Las casas están hechas con la propia lama negra que, endurecida, se adhiere a la estructura de madera natural del mangle. Las ramas de esta vegetación característica, así como la paja, son utilizadas para la cobertura del tejado. Cuando la marea baja, los moradores entierran los brazos en la lama para pescar. Después de comer, suelen devolver a la lama sus propios excrementos, el alimento de los cangrejos que se transformará de nuevo en la comida de los hombres, mujeres y niños que viven en este ambiente insalubre. La reproducción de la vida en su biodiversidad, que obedece a este ciclo incesante, describe metafóricamente la integración del ser humano con el manglar. Esta integración del ser humano con el manglar se prolonga hasta la hora de la muerte, cuando el individuo vuelve a la tierra. El autor denuncia de esta forma lírica y cruelmente simbólica la miseria de una gran parte de la población de Recife.

¹³ El autor hace referencia a la tipología de Gilberto Freyre en el libro *Casa Grande e Senzala* (1943) que, en su visión sociológica de la formación de la sociedad agraria esclavista de las plantaciones azucareras de Pernambuco, define dos polos distanciados: los señores (que habitaban la Casa Grande) y los esclavos (que vivían en las Senzalas).

¹⁴ Todos ellos son términos para chabola, allí donde viven los excluidos sociales en Recife.

En el “Manifiesto I”, los mentores intelectuales del movimiento *Manguebeat* establecen la relación entre la multiplicidad de vida que circula en la naturaleza del manglar y la diversidad de manifestaciones de cultura popular de Recife, creando una metáfora de la urbe y del organismo humano. Recife se convierte en *Manguetown*, los manguemoys son los cangrejos con cerebro que pretenden “desatascar las venas culturales de la ciudad, inyectando un poco de energía en la lama y estimulando los restos de fertilidad de las venas de Recife”. Los símbolos del manglar son utilizados como referencia del movimiento que saca del caos, de la miseria, de la lama, una propuesta cultural innovadora.

El manguemo, ¿una contracultura?

Un aspecto muy importante a la hora de contextualizar las manifestaciones culturales en el momento actual es analizarlas como fuente de renovación, como una forma de ruptura con lo establecido. Es decir, como una contracultura. En este caso en particular, encontramos en el *manguemo* algunas características aparentes de una manifestación contracultural. Esta apariencia puede ser atribuida a la declarada actitud de sus creadores de hacer denuncia social, así como de la voluntad expresada de trabajar por la cultura popular y su intención de presentar alternativas para revitalizar las formas de la cultura local y de rescatar su utilización para las nuevas generaciones. Ellos creen que las formas populares deben acompañar los cambios contemporáneos y volverse hacia el mundo asumiendo nuevas formas, sin olvidarse de sus raíces. A este respecto, García Canclini (1997: 31) afirma: “No se puede decir que las culturas tradicionales estén muriendo. Al contrario, estamos descubriendo que la tradición está en transición y articulada a procesos modernos. La reconversión prolonga su existencia”. Vemos la presencia de esta perspectiva en la visión cultural Manguemo, en su deseo de ser un vehículo de divulgación de la cultura popular redescubierta por y para la juventud local, para que esta sienta orgullo de su hábitat social y cultural –de su ciudad–, y sienta placer al consumirla y al relacionarse con ella.

Entrevistando a líderes del movimiento *manguemo*, constatamos que todos revelaron esta visión de forma unánime, aunque la presentaron con distintos enfoques. Jorge du Peixe, actual líder de *Nação Zumbi*, afirma que la negativa del grupo a aceptar los patrones arcaicos locales, según los cuales la música producida por el pueblo tenía el carácter de folclore, ha sido lo que caracterizó el Movimiento en su dimensión de ruptura. Aunque personalmente se declare respetuoso de las opiniones de las corrientes más tradicionales, no acepta que se consideren como formas de música popular local sólo el *frevo* u otras formas nativas, como el *maracatu* o el *caboclinhos*. Cree que esta visión anticuada mantiene a la cultura de Pernambuco en una camisa de fuerza que le impide aceptar su modernización.

Según Fred Zero 4, el ideólogo más importante del movimiento, el deseo de producir y divulgar un tipo de sonido diferente, más relacionado con lo que estaba

ocurriendo en el mundo, surgió de la opresión que sufrían los jóvenes que creaban música por parte de los grupos que lideraban la cultura local, representados por el Movimiento Armorial. En respuesta a una pregunta sobre la cara contracultural del *manguebeat*, afirma categórico: “Creo que es una contracultura, pues es una cultura de resistencia, de contestación a una hegemonía cultural”. El cantante hace referencia a sus influencias punk, de las que aportó una postura de protesta y de oposición a la dominación social e institucional. Esta faceta “anarquista” se transfirió, en cierta forma, a las ideas del movimiento, al considerar a la música

Como una forma de ocupación de espacios sociales y un canal político que me permite contestar las condiciones sociales vigentes en mi sociedad. Con esta postura, el *mangue* rompe con la visión que se tenía del Nordeste, de la exaltación de su exotismo, sin considerar que nosotros vivimos en una ciudad económicamente degradada, en la que más del 50% de viviendas son chabolas, sin alcantarillado y otros servicios básicos. Al existir este cuadro de miseria social, los sectores intelectuales sólo hacen hincapié en las bellezas de la región, en la sequía. La ruptura del *mangue* fue esto: intentar romper con la temática rural, marca del folclore nordestino, que enfatizaba su exotismo, tratando de la realidad cotidiana de la gente. El punk, el rap, el hip-hop contribuyeron a que la música *manguebeat* representase esa ruptura, en el sentido de quebrar el ciclo de lo exótico, de lo folclórico y de lo popularesco.

A pesar de ser una metrópolis regional, por su consistencia cultural Recife revela rasgos de un provincianismo profundamente conservador, propios de la sociedad arcaica heredada de una elite azucarera que asumía aires de nobleza. En los años noventa, cuando surgió el movimiento, “lo máximo que se permitía como innovación era lo que dictaba el movimiento Armorial que reproducía una mezcla de cultura europea y poesía de cordel, es decir, una concesión a lo Ibérico, que personalmente considero ridículo, por suponer que lo que es europeo es bueno, lo que es norteamericano es malo!”¹⁵.

Esta crítica va especialmente dirigida contra la postura de Ariano Suassuna, autor teatral, y su grupo de seguidores, quienes sistemáticamente están en contra de la influencia norteamericana o de la cultura de masas en general, y tienen fascinación por lo europeo, por lo ibérico. Como declara el mismo Suassuna, estas ideas estuvieron de moda en los años cincuenta y sesenta entre los intelectuales latinoamericanos de izquierda. Aunque actualmente estos intelectuales sean menos

¹⁵ Las citas pertenecen a la entrevista con Fred Zero 4 y al artículo “Contra a clonagem autoritária” (*Diário de Pernambuco*, 12.09.1999). El *Cordel* es una forma de poesía típica del Nordeste, presentada en pequeños libros artesanales que circulan hasta hoy en los ambientes alternativos. Antes de la llegada de los medios de comunicación masivos a las áreas rurales, era una especie de periódico que circulaba en las ferias de los pueblos, haciendo la crónica de los acontecimientos locales y nacionales.

radicales en sus discursos, Suassuna no admite la transculturación y la hibridación proporcionada por estos contactos inevitables. Según Suassuna (2001: D2), una cultura popular cosmopolita, permeable a las influencias extranjeras y al moderno eclecticismo asociado a la globalización y “al rollo apisonador de la industria cultural”, no es cultura nacional auténtica ya que conduce a la uniformidad de las costumbres. “Lo que no admitimos es la uniformización, el aplastamiento de la cultura esparcida por los medios de comunicación de masas; aquella que es nivelada por el gusto medio y no por calidad artística; que considera a Elvis Presley y John Lennon tan importantes”.

El horror manifestado por este autor de obras memorables de la literatura nordestina y brasileña, cuando no admite comparar la calidad artística de las obras de Presley y Lennon con las de Bach o Stravínsky, está basado en la falta de percepción de que el concepto de arte en la postmodernidad puede haber cambiado y que lo que determina su valor ahora bien pueden ser el contexto y las necesidades de los artistas para crear sus obras. Además, este intelectual, que se dice defensor de la cultura popular, la desprecia en cuanto arte, ya que sublima la cultura erudita como cultura superior. Mientras tanto, se contradice al aceptar que su creación teatral más conocida, el “Auto da Compadecida”, sea producida por la industria cultural.

A todos estos críticos no se les ocurre pensar que la nueva propuesta musical pretendía destacar la cultura local haciéndola contemporánea. En palabras de uno de los *mangueboys*, Fred Zero 4, “deseamos hacer una música sin fronteras, una música urbana, cosmopolita, sin xenofobias”.

Esta perspectiva tradicionalista de interpretar las formas culturales populares olvida que la cultura se hace a través de actos dinámicos que reflejan el contexto histórico y social. La propagación de los medios de comunicación electrónicos en las zonas rurales brasileñas, principalmente de la televisión, cambió los hábitos de sus habitantes, así como sus formas de vestir, de bailar y de acicalarse, influidos por las novedades que aportaba la cultura de masas. Estos cambios afectan a las formas artísticas populares que, por un lado, extinguen rasgos culturales típicos que ya no forman parte de la realidad más inmediata y, por el otro, favorecen su reproducción y su cristalización renovada, y se introducen como hábito entre las nuevas generaciones que aportan nuevas demandas, porque tienen una perspectiva diferente de mirar el mundo y de consumir la cultura. Las culturas populares locales, con su poder de resistencia, adaptan sus conocimientos y sus prácticas a las nuevas circunstancias contextuales “re-dibujando las fronteras entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo extranjero, lo popular y lo elitista” (García Canclini, 1984: 38).

Otra innovación de la música *mangue* fue preconizar la creación de una escena cultural diversificada, alejada de un sonido específico o de un ritmo dominante, lo que contrariaba los defensores de una cultura popular local uniforme. Las empresas discográficas observan rápidamente las posibilidades comerciales de la novedad *mangue*, principalmente las de los grupos *Chico Science & Nação Zumbi* y *Mundo*

Livre S.A., e invierten dinero para lanzarlas en el mercado nacional e internacional. Otros artistas son ejemplo de interés comercial más reciente, como el cantante Otto, quien se inició en la música como percusionista de *Mundo Livre S.A.* Con su primer disco en solitario (“Samba para burro”), ha logrado un gran éxito entre la crítica musical nacional. “Otto trae regionalismo nordestino más rock y música electrónica en su música moderna” (Palomino, 1999: 128).

Otro aspecto que destacamos para explicar el rechazo inicial sufrido por estos músicos por parte de algunos sectores sociales, en los que se incluye una parcela considerable de jóvenes, es el estilo de vida y la visión de mundo que proponen: libertad de comportamiento y contestación a las actitudes tradicionales, generando lo que Renato L. definió como “actitudes marginales”. La propaganda negativa velada puede ser la responsable de la actitud de desprecio que algunos jóvenes sienten por el *manguebeat* y sus adeptos. Cuando la sociedad dominante que define las normas sociales y culturales se siente amenazada, califica de marginales a las ideas y a las personas que las divulgan, como un acto reflejo de preservación. Creemos que ha sido este sentimiento de preservación de las reglas sociales lo que ha provocado el rechazo de la imagen de los *mangueboys* y *manguegirls*. Incluso el consumo de marihuana, práctica extendida entre los jóvenes de todas las clases sociales, es atribuido exclusivamente a los adeptos del *mangue*, a lo que se añade la fama de vagabundos debido al desinterés por el éxito social y el consumismo.

Esta discriminación practicada por la elite dominante tiene un contenido de clase, ya que los jóvenes que se declaran adeptos provienen en su mayoría de clases medias bajas y pobres, aunque hay también de clase media alta. Esta inferencia surge en las entrevistas. Comentando el tema de la discriminación, Fred Zero 4 es enfático al denunciar la discriminación con que los medios de comunicación tratan a los grupos musicales del *manguebeat*: en vez de aprestigiar los artistas de la tierra, se someten a las grandes casas discográficas y solo divulgan sus discos, discos que, después de masificados en el gusto del público, se vuelven éxitos de ventas. Para el artista, esta postura hace cristalizar la imagen social negativa de los seguidores del *mangue*:

Si eres un artista de prestigio social eres socialmente aceptado: sobre esta cuestión, creo que para muchos sectores de la sociedad, de la elite pernambucana, el *manguebeat* aún es un movimiento que es visto con mucho desprecio. Las personas más tradicionalistas dicen de los adeptos: ‘¡Lo que hacen es cosa de malandro, de *maconheiro*!’¹⁶ Esta imagen que tenemos no está de acuerdo con nuestras ideas de respeto al trabajo y de otros valores. La letra de una de nuestras canciones dice: ‘Deseo trabajar, no importa de dónde viene la bala, cualquier día tú despiertas harto y no importa de donde viene la *grana* [el dinero] si tú tienes el bolsillo lleno’. Para tener el respeto

¹⁶ Término despectivo para designar a los chicos que fuman *marihuana* (en portugués *maconha*).

de esta sociedad, es necesario que tengas dinero. Si las bandas *mangue* no consiguen tener el éxito merecido en el mercado, lo que resulta en éxito financiero, continuarán siendo discriminadas. El prejuicio de parte de la sociedad burguesa es reproducido por la propia prensa al exigir que las bandas *manguebeat* tengan ventas exitosas de discos. (...) La banda que finalmente surja como moda en el mercado nacional, o solo que gane dinero, puedes tener la certeza de que va a ser ídolo de buena parte de esa juventud que desprecia el *mangue* y que prefiere consumir el *pagode* u otros ritmos ligeros que son promocionados por la industria cultural.

La música *mangue* es, para estos artistas, una música joven para el consumo de un público que tiene con ella más que una mera relación de entretenimiento y diversión (como sí sucede con el *Pagode* y el *Axé-music*), ya que revela una identificación en la forma de percibir el mundo y de relacionarse socialmente:

En nuestro escenario nacional, especialmente en el de Pernambuco, dominado por una estructura rígida de poder mantenida a costa de la vigencia de valores tradicionales, en que ‘el de arriba sube y el de abajo baja’, como dijo la canción ‘A Cidade’, la mayoría de las bandas que continúan el trabajo iniciado por el “Cangrejo con cerebro” más brillante, deben permanecer por algún tiempo aún con una imagen marginal. Sus composiciones musicales originales continuarán siendo rotuladas por la industria discográfica como mercancías culturales que no venden, pero que tienen valor para una minoría juvenil de mente abierta, que cada día les confiere más espacio social (Markman, 1999: A3).

Los sonidos del *manguebeat*

Consideramos importante hacer referencia a las características de la música creada por las bandas *mangue*. Pese a que la diversidad es una de las marcas que las identifican, tomaremos como ejemplo el perfil de la música pionera producida por Chico Science.

Los sonidos de una canción constituyen una marca que las distingue del habla o discurso cotidiano; por lo tanto, tienen la capacidad de significar el discurso no cotidiano, cómo son, por ejemplo, el discurso estético o el discurso sagrado. Los especialistas diferencian algunos aspectos de los textos de canciones de los textos de habla. Uno de estos aspectos es la intensidad con que se producen los sonidos que emiten los significados. Su patrón de emisión (ritmo) es con mayor frecuencia un marcador de la canción, o de la poesía que, para muchos, no se distingue de aquella.

El ritmo no se produce sólo por la fuerza de la voz o de los instrumentos de percusión, sino que puede estar acompañado por gestos corporales, por aplausos o

batidas de los pies (Hodge, 1998). El significado normal del ritmo es el de nutrir un patrón de organización, de regularidad a la música. Con relación al tono, es un aspecto que distingue el género de la canción. Barthes define lo que él llama “geno-canción”, que es “aquel nivel profundo de la producción de una canción donde la melodía trabaja en el lenguaje (no en relación con lo que éste expresa, sino la voluptuosidad de sus significantes, de sus sonidos), donde la melodía explora cómo funciona el lenguaje y cómo se identifica con este funcionamiento” (Barthes, 1972: 182).

En cuanto a los sonidos *mangue*, según las palabras de Chico Science, su música usa como ritmo una mezcla de *samba-reggae* (que tomó del grupo folclórico afro *Darú Malungo*, que significa, en idioma yoruba, compañero de guerra), *rap*, *raggamuffin* (de sus orígenes en el *hip-hop*) y *embolada* (la representación más pura de la cultura popular nordestina). Las músicas de casi todos los grupos musicales utilizan la *samba* como ritmo, pero haciendo una relectura. Ejemplos de esto son los discos “Afrociberdelia” de *Chico Science & Nação Zumbi* y “Por pouco”, el más reciente disco de *Mundo Livre S.A.*, en que la *samba* aparece, en varias versiones, en todas las composiciones.

La base de la producción rítmica *mangue* es la percusión, con los tambores, las cajas usadas en el *maracatu* y la batería, cuyos sonidos metálicos no aparecen en todas las músicas. Otra característica es la participación de instrumentos eléctricos, como la guitarra y el bajo acústico, incluso la introducción de la batería eléctrica, responsables de los acordes melódicos. Otro elemento moderno que es muy usado para conferir distinción a la música es el *sampler*, algunas veces sólo para añadir un ruido especial, como un pito típico de la escuela de *samba*, por ejemplo, o en otras ocasiones juntando dos músicas y produciendo un estribillo necesario para la producción de un sentido musical –por ejemplo, uniendo el *baque del maracatu rural* al *baque del maracatu urbano*, que son distintos, como sucede en la canción “Maracatu atómico”. Chico afirma:

Los instrumentos de percusión pesados sustentan acordes poderosos (...) en algunas músicas se nota el caudal de tambores ensordecedores y guitarras incendiarias que parecen invocar truenos y rayos” así describió la música *mangue* el crítico John Pareles, del *New York Times* (25.06.1996). Cómo lo ha sentido el crítico, los sonidos *mangue* son lo que más interesa en la música, más que la melodía que, en general, es lo principal que se pretende en una composición musical. El resultado sonoro de esta mezcla, es una música “dura”, como los temas sociales y políticos que enfatizan, con poca melodía “un sonido crudo, con este dato de raíz, de tocar tambor, tocar bombo, largando encima la porrada” (Teles, 1997:25).

La poca preocupación por la melodía, que casa con los temas de las canciones de fuerte contenido de contestación y denuncia social, y en algunas de ella suena monótona – como ocurre en el *rap*–, así como el estilo de cantar (similar al de la

embolada, con frases cortas y en un mismo tono), parece finalmente que más bien se trata de hablar que de cantar. Este es un factor que caracteriza el *manguebeat* como un género de música para ser oído, cómo conteniendo un mensaje que hace pensar, que necesita decodificarse y no cómo una canción que tiene sencillamente el objetivo de entretener y de hacer bailar.

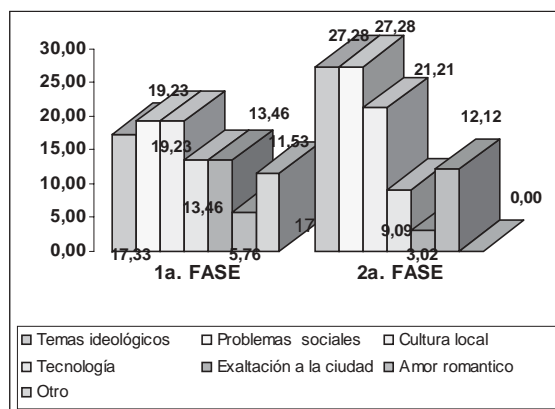
Tal vez sean estas peculiaridades las que la hacen accesible a un público especial, a una juventud que tiene preocupaciones sociales y políticas, pero que no es del gusto de toda una generación o de un público más amplio. Vemos entonces al público del *manguebeat* con ciertos parecidos a los adeptos de la Nueva Canción catalana, movimiento en los años cincuenta y sesenta de una juventud española con preocupaciones sociales y políticas. Estas características también justifican que, en nuestra investigación, consideremos las canciones cómo un género de música y no sólo como un texto, una construcción escrita y poética, descartando de esta forma el análisis de los sonidos, de la relación entre el sonido y la letra. Suponemos que quien escucha las canciones, se fija en los versos, en los temas, en los sentidos que los artistas desean producir y divulgar y no las utiliza sólo para bailar. Los sonidos tienen relevancia para este público, como una referencia a los significados culturales que las canciones aportan.

El contenido de las canciones *manguebeat*

Para mejor ilustrar lo anterior, tomamos la temática utilizada en las canciones para demostrar la presencia de los iconos locales en la representación de la realidad cotidiana de la población de Recife. Utilizamos para ello el análisis de contenido: destacamos como categoría de análisis en este artículo sólo los temas y los símbolos culturales utilizados en las letras de las canciones. En cuanto a la definición del universo, consideramos sólo las composiciones *mangue* en dos momentos distintos de su producción, a los cuales denominamos *fases*, con la finalidad de incorporar en el análisis la evolución de este tipo de música. Así por ejemplo, establecemos como muestra de la 1ª Fase las canciones pioneras de *Chico Science & Nação Zumbi*, representando con ellas el acervo musical producido en el inicio del Movimiento, en la década de los noventa, reunido en los dos más importantes discos compactos de la banda (“Da Lama ao Caos” y “Afrociberdelia”).

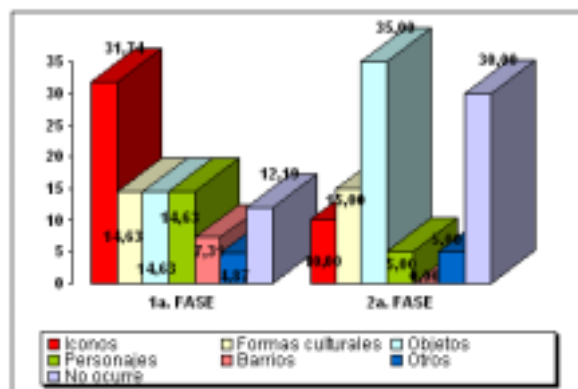
Los datos que fundamentan este análisis se exponen en los gráficos adjuntos. Éstos revelan el contraste entre las dos fases de las composiciones, presentándose diferencias asociadas al hecho de haber nacido en distintos contextos temporales.

FIGURA 1. TEMAS DE LAS LETRAS



Analizando la recurrencia de los temas de las canciones (Figura 1) observamos que ellos presentan tal multiplicidad que se hace imposible destacar uno solo. En una buena parte del material analizado, es difícil detectar el tema predominante porque los múltiples significados apuntan a diferentes variables que se entrelazan. Esto se debe a la densidad de las letras, en su mayoría con pocos versos y con un lenguaje metafórico sorprendente. Sin embargo, un aspecto queda claro: la intención de los autores de reflejar el contexto circundante –la ciudad de Recife– en la poesía que brota espontánea, debido a su propuesta de compromiso localista del movimiento. Las variables que establecimos se confunden, y lo mismo pasa con las características oscuras del contenido analizado. Incluso después de repetidas lecturas, persistieron las dudas para reconocer el tema principal de cada letra, categoría que inicialmente nos propusimos identificar. Ante las dificultades provocadas por la idiosincrasia del material analizado, optamos por reconocer en cada unidad de los textos todos los temas que destacaban, lo que resultó en un conjunto de categorías múltiples que se repiten en varias unidades. En el examen de la Figura 2 constatamos que hay diferencias significativas en la prioridad de los temas entre las dos fases definidas.

FIGURA 2. PRESENCIA DE SÍMBOLOS CULTURALES



Las canciones escritas con la poética de los primeros años, cuando el movimiento empezaba a caminar e intentaba afirmarse y ganar adeptos de forma lenta, revelan la preocupación con dos temas principales: el de exaltar la *cultura popular local* y los *problemas sociales* de la ciudad. Dentro del primer aspecto destacan los iconos y las manifestaciones típicas de la tierra natal. Se alude a la creatividad de los ritmos populares y a los instrumentos típicos de percusión típicos tales como *bombos*, *alfaías*, *tambores* y otros, que producen la mezcla híbrida con los sonidos metálicos de la guitarra eléctrica, en perfecta simbiosis con los ecos de la percusión.

Verificamos que los valores atribuidos a los elementos culturales locales (19,23%) se equiparan en importancia a la necesidad de denunciar la situación socioeconómica de desigualdad social, de pobreza y de violencia que componen la vida cotidiana de una buena parte de la población. La denuncia insinúa aspectos como la prostitución infantil, presente entre un largo contingente de niñas y chicas pobres, y la violencia cotidiana que ocurre no sólo en los ambientes de miseria y criminalidad, pero que afecta a toda la población en forma de violencia callejera. Los versos hablan de “muchas chicas en calles distantes (...) muchos niños corriendo por la lama de los mangles”, o “de tiro certero, como bala que tiene el olor de la sangre...”

En algunas canciones, *Chico Science & Nação Zumbi* aluden a la violencia callejera utilizando un lenguaje poético y de connotación sociológica. Los versos afirman que esta violencia es consecuencia de la miseria y de las desigualdades, de los desajustes en las relaciones sociales entre diferentes clases existentes en la estratificación de la urbe, y de las deficiencias de la infraestructura física de la ciudad. Este es el escenario principal de las canciones más queridas del público: “Banditismo por uma questão de classe”, “Da lama ao caos”, “A Cidade” y “Rios, Pontes e Overdrives”.

En cuanto a las cuestiones ideológicas, se percibe una censura a “las personas que usan la ciudad en busca de salida” y a la explotación internacional que sofoca a las ciudades del Tercer Mundo. Podemos encontrar ejemplos de esto en las canciones “A cidade”, “Corpo de lama” y “Manguetown”. En ellas los matices poéticos vuelven nítida la propuesta ideológica, su significado político, donde los marginados sociales exponen su deseo de liberarse de la tutela política, de obtener realización personal como única forma de lograr un espacio social, vía de transformación de una realidad perversa que se plantea de forma casi mística. Entre los mensajes producidos en las canciones de la 2ª Fase, los tres temas más recurrentes son los mismos, pero cambia la posición de las variables y el nivel porcentual de su importancia. Destacan los *problemas sociales* (22,38%) y los *aspectos ideológicos* (21,17%), que se equiparan así proporcionalmente y asumen una postura de contestación presente en muchas de las letras analizadas.

Cabe resaltar que, sorprendentemente, las diferencias de enfoque entre los dos grupos de canciones son muy discretas. En las letras de Fred Zero 4 (“Concorra a um carro”) y de la banda *Nação Zumbi*, (“Antromange/Brasilia”) la violencia está definida de forma subjetiva y se origina por la dominación más amplia del poder económico. Destaca la referencia a la dominación que sufren los ciudadanos comunes, principalmente los de las naciones menos desarrolladas, ocasionada por el contexto actual de globalización, originada por el liberalismo económico, representado por la presencia de categorías tales como la *industria cultural* y los *medios de comunicación de masas*. En las composiciones, la situación social de desigualdad económica está asociada, de forma más explícita, a esta dominación.

Debemos decir que, en las primeras canciones, las críticas utilizan un lenguaje metafórico que revela de forma un tanto ambigua la intención de los autores de denunciar, pero sin sugerir cambios en la estructura formal de la sociedad. En algunas de las letras de la segunda fase se percibe que la protesta es más clara y que algunas de éstas podrían ser interpretadas como una invitación a la trasgresión del *status quo*. Sin embargo, aunque las letras *mangubeat* en general destacan las heridas de la ciudad, no contienen una contestación frontal y no se asemejan a la rebeldía *punk* o a algún tipo de música brasileña, como la MPB de los años sesenta y setenta, época de la dictadura militar.

Las ideas *punks* representan la propuesta de ruptura de los mitos escatológicos de la cultura *pop*, pero no en el sentido de una propuesta político-ideológica de construir un nuevo modelo de sociedad, sino en el de llevar a cabo una contestación hasta cierto punto *teatral* que se expresa a través del escándalo y de la violencia (Yonnet, 1988). En este aspecto, no hay semejanza entre las dos visiones –la *mangue* y la *punk*– a no ser cuando las letras de la primera hablan de la marginalización como forma de violencia válida, en canciones cuyo tema es la violencia social y cotidiana común en las ciudades brasileñas. Estas ideas contestatarias que denuncian las condiciones socioeconómicas de las clases populares en Pernambuco se confirman en el sentido político que los músicos *mangubeat* exponen en sus entrevistas.

A diferencia de otras formas musicales juveniles nacionales, el sonido del *mangue* no tiene la intención de provocar discusiones o de incitar a la rebeldía, como hacen los *funkeiros* o los *rappers* que actúan en Rio de Janeiro y en São Paulo (Herschmann, 1997). En los contenidos producidos por estas apropiaciones rítmicas se observan elementos de la realidad carioca y paulista que por su complejidad inducen a formas evidentes de discriminación y contienen aspectos originales de la realidad del Centro-sur distintos de las referencias usadas por los jóvenes de la región Nordeste (Vianna, 1997).

Con relación a las variables *amor romántico* y *tecnología*, observamos que la primera no tiene prácticamente ninguna expresión entre los artistas pioneros (5,76%), mucho más preocupados con lo social. Hacemos referencia a la canción “Risaflora”, que habla del *amor romántico*, en cuyos versos predominan también las referencias a la exaltación del contexto físico típico del litoral, en la descripción de escenas que tienen como tela de fondo las playas de Pernambuco. Además, las circunstancias que involucran a los personajes del drama romántico están narradas, metafóricamente, con el uso de símbolos culturales característicos. En cambio, en los textos de la nueva fase hay un 12,12% de presencia del tema romántico, con alusiones a categorías más relacionadas al hedonismo, a los amores transitorios, propios de una visión más posmoderna. En las canciones “La ursa”, de *Sheik Tosado* y “Meu esquema”, de *Mundo Livre S.A.*, se puede observar la presencia de estos aspectos. En la segunda, Fred Zero 4 habla de amor, comparando a la mujer amada con símbolos de su realidad que nada tienen de románticos, pero que expresan que ella representa su propia realidad, incluso su sentido de pertenencia:

Ella es mi *bloco* de carnaval, es mi evolución...
Ella es mi concierto de *Rock’n roll*, mi *Nação*¹⁷,
Mi afición gritando ¡gol!
Galega, intento describir lo que es estar junto a ti

Los versos concluyen el tema con unas afirmaciones machistas: “Ella es la más avanzada de las terapias / mi *Playcenter*” [¡el nombre de un parque de diversiones!].

En cuanto a la variable *tecnología*, la recurrencia es mucho mayor en las composiciones de la primera fase (13,46 contra 9,09%). La presencia de la tecnología es significativa en estos porcentuales de las canciones y presenta cierta coherencia debido a la intención del movimiento de modernizar la cultura popular pernambucana, proyectándola en la realidad globalizada en la que predominan los elementos tecnológicos. En los contenidos de la primera fase, figuras como la *parabólica clavada en la lama*, la convocatoria de los *mangueboys* para *antennarse* o la imagen de *unir el ordenador al arte* expone la aspiración de

¹⁷ *Nação* es una denominación para indicar origen, pertenencia; *galega* es como denominan en el Nordeste a las personas rubias, y que suponemos hace referencia a los emigrantes gallegos que se fueron a vivir a la región en el siglo XX.

incluir a la ciudad en la posmodernidad. Esto se concreta en el simbolismo de la tecnología de la información, en la *cibercultura*.

Hacemos una referencia a la opción Otros, que en la primera fase aparece con 11,53%. Entre estos temas recurrentes, se destaca la globalización (citado 3 veces), la sexualidad (citado 2 veces) y el uso de drogas (citado 1 vez).

Otro elemento que indica la identificación de los autores mangu con su entorno son las alusiones a los iconos de la tierra y a las manifestaciones populares que se encuentran en las canciones *mangu*. Tras la lectura de los textos percibimos que estos símbolos son utilizados de forma muy insistente y destacada, principalmente en las canciones de la primera fase. Destacan los iconos de la simbología física de la ciudad, que surgen en la utilización de metáforas o en la construcción de alegorías sobre la *tecnología* o el *amor*. Las categorías asociadas a personajes, objetos culturales y formas de cultura (como las referencias al *frevo*, el ritmo emblemático de Recife o a manifestaciones culturales como el *maracatu*, la *ciranda*, el *caboclinhos*) tienen una presencia igual. Sólo el 12,19 % de las canciones no utilizan elementos culturales simbólicos.

En la creatividad de Chico Science, el simbolismo *mangu* se materializa en las referencias a los barrios de Recife, como sucede en la canción ya citada “Rios, pontes e Overdrives”, título que hace alusión a aspectos que caracterizan la ciudad; o en “Maracatu de tiro certo”, que hace referencia a uno de los bailes y música más emblemáticos del folclore pernambucano. Las referencias a los elementos físicos se presentan en construcciones metafóricas poéticas y fuertes, como la realidad del manglar que construye “impressionantes esculturas de lama”, la lama “que come mocambos e no mocambo tem molambo” [la lama que come las chabolas y en la chabola hay trapos de gente]; los animales que hacen parte de la biodiversidad del manglar, como los *xiés*, los cangrejos (*hombres-cangrejo*), los buitres: “com as asas dos urubus, voarei por toda a periferia” [con las alas de los buitres volaré por toda la periferia]. Estos elementos alegóricos están repetidamente incluidos en la poesía *mangubeat* con el objetivo de exponer la realidad miserable y dura de los excluidos de la ciudad formal.

En las letras de la segunda fase encontramos un número elevado de canciones (30%) que no hacen uso de la simbología, un índice coherente con los temas más destacados por los jóvenes compositores preocupados por denunciar los problemas sociales utilizando argumentos y figuras ideológicas. La categoría más destacada (objetos culturales) obtuvo un 35% en los textos. Hay que tener en cuenta que aunque el número de iconos culturales locales utilizado por los jóvenes compositores es reducido, no dejan de hacer referencia a los ritmos populares, recurriendo a los instrumentos musicales y a otros objetos más concretos que destacan su cultura para expresar sus sentimientos. Las formas como utilizan los elementos transnacionales y la presencia hegemónica de los elementos nativos presume la subordinación de los primeros, que son utilizados con la intención de dar prestigio a las manifestaciones populares, revistiéndolas de modernidad y logrando un renovado

atractivo para la juventud, y que en el acto de vivirlas preservarán su continuidad

Estos elementos analizados demuestran que la propuesta *manguebeat* mantiene la originalidad de las formas culturales. No intenta cambiar los elementos intrínsecos que les dan una fisonomía peculiar, como los ritmos, la forma de cantar (la *embolada*), los instrumentos de percusión característicos tradicionales y la temática de las canciones, centrada en la historia y en el contexto en el que nacen.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1972) “Le gran de la voix”, en *Musique en jeu*, n° 9, Paris, Seuil.
- CASTRO, J. de (1965) *Geografia da fome*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- CASTRO, J. de (1967) *Homens e carangueijos*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- FIGUEIROA, A. (1999) “Do cinema Novo ao ‘Novo Cinema’: a construção de um modelo para a identidade nacional”, en Cunha, P. (ed.) *Identidade e Informação*, UFPE, Recife, pp.13-32.
- FREYRE, G. (1943) *Casa Grande e Senzala*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984) *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1997) *Consumidores e cidadãos*, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro.
- HERSCHMANN, M. (ed.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*, Editoria Rocco, Rio de Janeiro.
- HODGE, R. (1998) “Canción”, en Van Dijk, T. (ed.) *Discurso y literatura*, Editorial Visor, Madrid, pp. 149-166.
- MARKMAN, R. (1999) “Movimento Manguebeat: a nova cara da música pop brasileira”, DCS-UNICAP, Recife, mimeografiado.
- PALOMINO, É. (1999) *Babado Forte, moda música e noite*, Mandarim, São Paulo.
- SUASSUNA, A. (2001) “A cultura popular não é objeto de consumo”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 20.02:A3.
- TELES, J. (1997) *Meteoro Chico*, Bargaço Editora, Recife.
- TELES, J. (2000) *Do frevo ao Manguebeat*, Editora 34, Rio de Janeiro.
- VIANNA, H. (1997) *Galeras cariocas*, Editoria da UFRJ, Rio de Janeiro.
- YONNET, P. (1988) *Juegos, modas y masas*, Ed. Gedisa, Barcelona.
- YÚDICE, G. (1997) “A *funkificação do Rio*”, en Herschmann, M. (ed.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*, Editoria Rocco, Rio de Janeiro, pp. 22-49.